

## Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique

André Lamontagne

Volume 30, numéro 3, été 1998

La critique littéraire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501214ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501214ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lamontagne, A. (1998). Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique. *Études littéraires*, 30(3), 61–76. <https://doi.org/10.7202/501214ar>

### Résumé de l'article

Au-delà de la vérité reçue d'une transformation radicale des pratiques métatextuelles - qui culmine dans la perception généralisée d'une hybridation irréversible du commentaire et de la fiction -, quelle est l'ampleur réelle des mutations formelles de la critique contemporaine ? Le présent article évalue les transferts entre la prose narrative et le métatexte postmodernes en analysant les modalités et stratégies énonciatives de textes critiques et, inversement, les enjeux critiques que s'approprie le récit métafictionnel (dont l'œuvre de Borges se veut le prototype). Tout en articulant une comparaison entre un corpus transnational et les pratiques discursives québécoises, l'étude nous conduit à nous demander si les réaménagements de l'espace métatextuel ne se réduiraient pas essentiellement à des changements d'ordre axiologique.



# MÉTATEXTUALITÉ POSTMODERNE :

## de la fiction à la critique

André Lamontagne

■ Le mouvement *descriptiviste* vit le jour dans les milieux lettrés de Buenos Aires dans la première moitié de ce siècle. Rappelons pour mémoire la postérité de Ramon Bonaventura, dont l'œuvre *Nord-nord-ouest* décrit en six volumes un secteur limité de la table de travail de l'auteur. Moins diffusée peut-être, l'entreprise de Hilario Lambkin Formento n'en demeure pas moins aussi fascinante. Critique médiocre dans les journaux de la capitale, Lambkin peinait sur une étude de la *Divine Comédie* lorsque le hasard de la lecture le plaça devant une révélation : l'histoire de cartographes qui, en des temps lointains, poussèrent leur art à une telle perfection que leur carte de l'Empire avait la taille de l'Empire et coïncidait parfaitement avec celui-ci. Je laisse le chroniqueur du mouvement descriptiviste, Bustos Domecq, raconter la suite :

Avec sa perspicacité habituelle, Lambkin observa devant un cercle d'amis que la réalisation d'une carte aux dimensions naturelles se heurtait à de grosses difficultés, mais qu'un procédé analogue n'était pas inapplicable dans d'autres secteurs, par exemple dans la critique. Lever une « carte » de la *Divine Comédie* devint sa rai-

son de vivre. Il se contenta au début de publier, en de courts et insuffisants résumés, le schéma des cercles infernaux, de la tour du purgatoire et des ciels concentriques qui ornent la fameuse édition de Dino Provençal. [...] Le 23 février 1931, il comprit soudain que la description du poème, pour être parfaite, devait coïncider mot pour mot avec le poème, tout comme la célèbre carte coïncidait point par point avec l'Empire. Après mûre réflexion, il élimina le prologue, les notes, l'index, le nom et l'adresse de l'éditeur et il remit à l'imprimeur l'œuvre de Dante (Borges et Bioy Casares, p. 44-45).

Que cette stupéfiante adéquation de la création et de son commentaire se soit produite en Argentine n'étonnera point quand on sait que c'est également la patrie de Jorge Luis Borges et de son comparse Adolfo Bioy Casares. Le premier n'a-t-il pas démontré, avec « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », la réversibilité entre lecture et écriture ? Disciple du plagiaire de Cervantes, Lambkin franchit une étape supplémentaire et décisive : l'abolition complète de la distance entre la critique et son objet. Dans une autre de ses chroniques, Domecq lui-même nourrit le fantasme de ce mimétisme radical. Au terme de son étude de l'esthétique de Federico Juan Carlos Loomis, poète de la

concision dont chaque recueil ne contient qu'un seul mot, éponyme, Domecq comprend qu'une exégèse réussie n'aurait consisté qu'en six lettres : Loomis.

Ces fantaisies du tandem Borges-Bioy Casares, au même titre que les *Fictions* publiées une vingtaine d'années auparavant, se voulaient une projection paroxystique des tendances de la littérature contemporaine. À les relire aujourd'hui, on constate leur troublante proximité avec des pratiques critiques que l'on situe dans la mouvance de la postmodernité : subversion des genres, spécularité, déconstruction des mécanismes de lecture, pastiche de formes déclassées et, au premier plan, la disparition graduelle de la frontière entre sujet et objet de l'énonciation. Ces pratiques témoigneraient d'une transformation radicale de la critique. Pour certains, cette évolution participe du passage nécessaire de la modernité à la postmodernité, de la remise en cause des formes discursives de l'hégémonie. Pour d'autres, et je prends Antoine Compagnon à témoin, « la confusion des genres, promue notamment par les herméneutiques sceptiques radicales et le post-structuralisme gnostique, a été un désastre, elle a donné lieu à de mauvais romans et de mauvaises critiques » (Compagnon, p. 63).

Loin de vouloir arbitrer le débat, j'aimerais pour ma part taquiner certaine vérité reçue, tenter de mesurer l'ampleur réelle des mutations formelles de la critique. L'hypothèse que j'entends vérifier est que les réaménagements auxquels nous assistons relèvent davantage de l'axiologie que des modalités et stratégies énonciatives. Je me propose donc d'analyser les transferts entre la prose narrative et le métatexte contemporains par la description du dispositif énonciatif de textes critiques

ainsi que des enjeux critiques que s'approprie le récit métafictionnel, dont l'œuvre de Borges se veut le prototype. En articulant une comparaison entre un corpus transnational et les pratiques discursives québécoises, l'étude cherchera également à voir si ces dernières s'inscrivent pleinement dans une poétique globalisante de la critique.

Vouloir saisir la spécificité de la critique postmoderne peut apparaître problématique dans la mesure où, comme on le sait, la littérature postmoderne elle-même ne fait pas l'objet d'une définition consensuelle. Entre ceux qui nient l'existence du postmoderne — dont l'esthétique de la négativité serait incluse dans le projet moderne depuis le XIX<sup>e</sup> siècle — et ceux qui lui prêtent rétroactivement une portée abusive, les positions intermédiaires abondent. Ainsi Guy Scarpetta nous invite à ne pas entendre le postmoderne comme un mouvement, « mais simplement comme le symptôme d'une crise, d'une fin d'époque [...] [et à ne pas] adhérer au terme, mais [à] s'en servir légèrement, à distance, presque allusivement » (Scarpetta, p. 18). Nicole Fortin, pour sa part, considère la posture discursive de la postmodernité non pas comme l'expression d'un paradigme inédit, mais plutôt comme un « lieu de mise en jeu de la condition paradigmatique » (Fortin, p. 9). Dans un précédent numéro d'*Études littéraires*, j'ai moi-même dénoncé la confusion entre une postmodernité philosophique européenne, qui à la fin des années soixante-dix se définit contre le discours du progrès et du sujet dans l'Histoire hérité des Lumières, et les postmodernismes anglo- et latino-américains qui, au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, s'opposent au modernisme littéraire

de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle (Lamontagne, 1994, p. 5-9) <sup>1</sup>.

Sous l'influence de l'Université parisienne, un processus de globalisation théorique a conduit à l'amalgame de deux filières à l'origine distincte et, par conséquent, au gommage de leur écart diachronique. De là vient sans doute cette perception, aujourd'hui nourrie des deux côtés de l'Atlantique, que la théorie a pour ainsi dire précédé la littérature postmoderne, que la critique a créé son objet. Malgré les divergences évoquées, il existe une relative unanimité autour d'une poétique postmoderne, qui s'articulerait autour des éléments suivants : autoréflexivité, intertextualité, mélange des genres, carnavalisation, polyphonie, présence de l'hétérogène, impureté des codes, ironie métaphysique, déréalisation, destruction de l'illusion mimétique, indétermination, déconstruction, remise en question de l'Histoire et des grandes utopies émancipatrices, retour de la référentialité et du sujet de l'énonciation (sous une forme fragmentée et avec une subjectivité exacerbée), refus de la scission entre le sujet et l'objet, participation du lecteur au sens de l'œuvre, retour de l'éthique, discours narratif plus « lisible », réactualisation des genres anciens et des contenus du passé, hybridation de la culture savante et de la culture de masse.

Si l'on accepte l'idée d'un échange, voire d'une contamination entre texte et

métatexte postmodernes, quels sont les éléments de la liste ci-haut qui constitueraient le dénominateur commun entre les deux types de discours ? Je ne parle pas ici de l'objet, des méthodes et des valeurs de la critique. À l'évidence, la déconstruction des discours hégémoniques (le patriarcat, l'Histoire eurocentriste, l'hétérosexualité, le pouvoir instituant de l'Université), la préoccupation éthique ainsi que la réflexion sur l'objet littéraire, ses mécanismes et son sens se donnent à lire aussi bien dans les œuvres que dans leur discours d'accompagnement. Le retour de la référentialité, par lequel la fiction postmoderne rompt avec la conception autarcique de l'art qui culmine dans le nouveau roman, se manifeste dans les études poststructuralistes : féminisme, *gay studies*, théorie de l'institution, histoire littéraire nouvelle manière <sup>2</sup>. L'aspect formel de la transaction entre création et critique demeure cependant peu exploré.

Le premier ouvrage entièrement consacré au postmoderne, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature* (1971) de Ihab Hassan, se révèle tout à fait traditionnel de facture, remontant même aux circonstances biographiques pour expliquer le sens de certaines œuvres marquantes du XX<sup>e</sup> siècle. C'est avec *Paracriticisms. Seven Speculations of the Times* (1975) que le même auteur tentera d'ouvrir le discours critique à certaines modalités de la fiction

1 Pour une discussion plus détaillée des origines de la postmodernité, je renvoie à l'ouvrage de Janet Paterson (*Moments postmodernes dans le roman québécois*, p. 1-11) ainsi qu'à l'« Archéologie d'une postmodernité » que propose Frances Fortier, dans *Tangence*, 39 (mars 1993), p. 21-36.

2 Comme le projet de « la Vie littéraire au Québec », qui réintroduit dans le discours critique, à la lumière des théories de Bourdieu et de Dubois, certains schèmes d'intentionnalité ou de personnalité des agents du champ.

postmoderne. En préface (« Personal Preface », prend-il le soin de préciser pour inscrire sa subjectivité), Hassan affirme le caractère expérimental — mais limité — de son entreprise :

I do not claim for these essays the logic of a sustained exposition, as I do not disclaim their deliberate relations. They were meant to come together in an order which assumes provisional disconfirmation, silence, space and surprise. Still familiar devices abound in the work : typographic variation and thematic repetition, serialism and its parody, allusion and analogy, query and collage, quotation and juxtaposition; these paracritical essays, I fear, do not disconfirm enough. Their effect, at any rate, is scarcely new, except in academic criticism (Hassan, 1975, p. xi-xii).

De la même façon que le récit contemporain s'emploie à détruire l'illusion mimétique, Hassan utilise différentes techniques pour briser la narrativité de l'essai. L'exemple suivant conjugue exhortation et énumération pour solliciter la participation du lecteur :

Please read, on a sunny or rainy day, sitting in a rattan chair or eating a pomegranate, one, two, three, or none of the following works :

1. Philippe Sollers's *Nombres*
2. John Barth's *Lost in the Fun House*
3. Any copy of *Aspen*, especially No. 5 + 6, in which Susan Sontag's "The Aesthetics of Silence" appears (*ibid.*, p. 22).

Il est à noter que l'effet d'étrangeté se propage à l'argumentation, dont certains termes (le nombre de livres à lire, le contexte de lecture) s'invalident dans un phénomène d'ironisation et d'indétermination propre au postmoderne.

Il est impossible de rendre compte ici de toutes les nouveautés formelles qui caractérisent ces *Paracriticisms* : variations typographiques, fragmentation, collage, juxtaposition, etc. Mentionnons cependant que la pratique de la citation, équivalent critique de l'intertextualité fictionnelle,

dévie quelque peu de son mode traditionnel en intégrant de façon beaucoup plus lâche les textes convoqués. Certaines citations font irruption sans enchâssement syntaxique, ce qui leur confère une plus grande autonomie.

Dix ans plus tard, dans un ouvrage désormais célèbre, Guy Scarpetta revendique la même licence formelle et le même droit à la subjectivité :

la possibilité de dire « je », de ne pas fondre sa pensée ou son énonciation dans un système impersonnel, « objectif » [...] pas de dissertation homogène, pesante, massive, pas de progression linéaire et logique vers une thèse, mais un discours dispersé, délibérément éclaté, lacunaire, parfois allusif ; une sorte de « montage », préservant l'hétérogénéité et le choc de ses plans, la relative autonomie des blocs et des fragments dont il est constitué (Scarpetta, p. 21-23).

Mais suffit-il d'adopter le ton intimiste du « journal de bord », de décroisonner les arts en parlant aussi bien de littérature, de cinéma, des arts plastiques, de musique populaire ou savante pour faire œuvre postmoderne ? À y regarder de près, *l'Impureté* ne me semble pas si éloigné de la critique traditionnelle : d'une part, en respectant, malgré l'approche multidisciplinaire, la spécificité des codes et des langages qui y sont analysés et, d'autre part, en maintenant, au-delà de la subjectivité affichée, une distance objectivante face à des manifestations d'ordres divers qu'un regard unitaire dans sa thématique réunit.

Pour demeurer en France, je dirai que le discours théorique d'un Jean-François Lyotard témoigne encore moins d'une volonté d'innovation formelle, si j'exclus *le Postmodernisme expliqué aux enfants* (1986), dont le caractère épistolaire réalise une hybridation générique. Bien entendu,

je n'entends pas poser cette dimension formelle comme un critère qualitatif, mais bien rappeler que le dispositif énonciatif ne coïncide pas nécessairement avec les stratégies argumentatives de la critique contemporaine.

Je dresserais le même constat pour la critique québécoise. À en juger par la production des revues savantes des dernières années, les études féministes apparaissent comme le lieu où s'exprime le plus souvent une métatextualité formellement novatrice. Par exemple, *Arcade* publie ponctuellement des lettres ou des fictions critiques. La revue *Tessera* ouvre ses pages à des prouesses typographiques en conformité avec son credo anti-hégémonique. On appréciera ainsi la forme que prend la réflexion d'Erin Soros sur « les structures d'assujettissement inhérentes aux discours de l'institution universitaire » (Soros, p. 13) :

Hence  
the fact  
that the  
disciplines  
use procedures  
of partitioning  
and verticality,  
that they introduce  
between the different  
elements at the same level,  
as solid separations as possible,  
that they find hierarchical networks,  
in short, that they oppose to the intrinsic,  
adverse force of multiplicity the technique of the  
continuous,  
individualizing pyramid (*ibid.*, p. 15).

Illustration parfaite de l'adéquation entre l'objet critique et son dispositif énon-

ciatif, qui sollicite une lecture participative, ce type d'intervention demeure toutefois isolé. Exception faite de la subjectivité affichée du sujet de l'énonciation, on peut se demander si la critique au féminin obéit véritablement à une mutation formelle. Il ne s'agit pas de remettre en question ses objets et méthodes — qui sont reconnus —, ni son apport incontestable au champ des études littéraires, notamment dans le domaine québécois et par les liens — parfois conflictuels — qu'elle entretient avec le postmodernisme<sup>3</sup>. Il faut toutefois poser la question de sa spécificité formelle de la même façon qu'on a cherché à isoler des invariants d'ordre narratif et stylistique dans l'écriture au féminin.

Dans le bilan qu'elle donne de la critique-femme, Louise Dupré, en plus de s'arrêter aux visées et aux méthodes de ce discours, met en lumière certaines de ses modalités : outre la fusion du sujet de l'énonciation avec l'objet de son énoncé, elle définit la forme que pourrait prendre une logique de l'aporie en empruntant à André Brochu le concept d'une « poésie d'idées » : « un mode de fonctionnement susceptible de déroger à la logique binaire, de faire des associations qui ne sont pas évidentes, d'admettre à la fois le vrai et le faux inhérent à tout énoncé, d'adopter le point de vue du texte littéraire » (Dupré, p. 155). Plus intéressante encore est la nuance que l'auteure apporte en reconnaissant la nature métaphorique de ce mélange des genres : « On comprendra pourtant

3 Je renvoie, à titre d'exemple, à la question lancée par Barbara Havercroft : « La condition postmoderne est-elle un syndrome surtout patriarcal qui incarne et réaffirme, dans des nombreuses études et analyses métatextuelles, une des hiérarchies qu'elle prétend dissoudre, c'est-à-dire celle qui existe entre les hommes et les femmes ? » (« Vie et aventures du féminisme postmoderne d'après Irmtraud Morgner », dans *Tangence*, 47 [mars 1995], p. 21).

qu'il ne s'agit pas de sacrifier la rigueur : il n'est pas possible de travailler en dehors de la logique discursive — cette poésie d'idées n'est pas de la poésie » (*idem*).

Cette évidence souligne le caractère relatif des transferts entre la fiction et la critique contemporaine, qui plus est dans le cas de la critique au masculin ou sans appartenance générique affichée. Bien sûr, quelques contre-exemples surgissent çà et là. Un dossier de la revue *Moebius* (72, printemps 1997) consacré à la critique réunit des articles de facture traditionnelle, deux poèmes et un pastiche dramatique inspirés par la problématique ainsi qu'une réflexion aphoristique consistant en une énumération de citations. Une récente analyse métacritique de *l'Écologie du réel*, ce jalon important de la « nouvelle critique » qui s'écrit au Québec, attire l'attention sur les marqueurs de l'hétérogénéité énonciative, l'indifférenciation des référents réels et fictifs ainsi que sur le maintien des axes subjectif et polyphonique, tous éléments qui participent d'une visée cognitive différente, d'une « redéfinition de l'acte critique » (Clément, Dion et Fortier, p. 142).

Si l'on garde une perspective d'ensemble, force est de constater que le noyau axiologique du discours critique contemporain (l'altérité, l'hétérogénéité, le rejet des paradigmes de domination idéologique) est peu réfracté dans le dispositif énonciatif, empruntant de façon très sporadique certains éléments à la fiction postmoderne et en ignorant d'autres, comme la fragmentation du sujet ou la carnavalisation. Pour observer un échange nourri et fructueux entre texte et métatexte, il faut se tourner du côté d'un genre particulier : la métafiction.

La bonne fortune que connaît le récit métafictionnel joue pour beaucoup dans la perception généralisée d'une hybridation irréversible de la critique et de la fiction. De Borges à Calvino en passant par Nabokov, la littérature se joue à un second degré qui est celui de la thématization des actes d'écrire et de lire et d'une représentation de la réalité qui passe par la médiation — souvent critique — d'œuvres antérieures. Le texte québécois est lui aussi informé par ce *Romancier fictif* (Belleau), pour ne citer que les exemples de Hubert Aquin, Jacques Godbout ou Francine Noël.

Mais faut-il y voir pour autant une réciprocité véritable entre texte et métatexte ou doit-on constater une perte d'autonomie du discours critique au profit de la fiction ? Bakhtine ne définit-il pas le roman comme un « supergenre » qui tire sa force de sa capacité d'assimilation des autres genres ? « Le roman parodie les autres genres (justement, en tant que genres) ; il dénonce leur formes et leur langage conventionnels, élimine les uns, en intègre d'autres dans sa propre structure en les réinterprétant, en leur donnant une autre résonnance » (Bakhtine, p. 443).

L'œuvre de Borges regorge d'exemples susceptibles d'éclairer les modalités formelles de cette hybridation générique. Ces textes à fort contenu métatextuel peuvent être regroupés sous trois enseignes : récit d'aventures littéraires, pastiche et compte rendu d'œuvres fictives.

La première catégorie s'inscrit indiscutablement sous le régime de la fiction. Bien que la description et le commentaire y occupent une place importante, ces nouvelles de Borges racontent avant tout le destin d'œuvres insolites et d'*hommes de lettres* excentriques. Ainsi, « Trois Versions

de Judas » examine les hypothèses avancées par le théologien suédois Nils Runeberg pour expliquer la trahison de Judas. Malgré son ton érudit et ses notes infrapaginales, ce texte demeure un récit : d'une part, parce qu'il évoque certaines circonstances biographiques (les motivations chrétiennes de Runeberg, sa folie, etc.) et, d'autre part, parce qu'il arrive à produire une narrativité des idées<sup>5</sup> — qui est au centre de l'idolâtrie borgésienne — en éclairant le parcours intellectuel suivi par le protagoniste pour en arriver à une conséquence logique ultime : pour se faire totalement homme, Dieu choisit d'être Judas et non Jésus. Jouant de l'ambiguïté inhérente aux textes mystiques comme la Bible, « Trois Versions de Judas » culmine, comme dans presque toutes les fictions de Borges, dans un postulat métatextuel : les systèmes d'interprétation du monde sont ouverts à de multiples lectures d'égale valeur.

Le postulat peut parfois prendre un caractère axiomatique comme dans « La Bibliothèque de Babel », où s'énonce « la certitude que tout est écrit » (Borges, p. 100) et que « parler, c'est tomber dans la tautologie » (*idem*). Cette nouvelle donne également lieu à une auto-représentation de la littérature par son inventaire de la Bibliothèque, qui rappelle les plus extrêmes de nos pratiques d'avant-garde : un roman en forme d'échelle, des romans itératifs, des romans à la rédaction desquels ont présidé le chaos ou le hasard, etc. Cette thématization de l'espace littéraire et la présence d'éléments caractéristiques de l'essai (étalage de concepts, spéculations

métaphysiques, discussion d'un problème et des solutions proposées) participent néanmoins d'une fable, d'un récit allégorique où chacune des étapes de l'histoire de la bibliothèque renvoie à une autre réalité qui est notre univers (confusion des langues, querelles entre idéalistes et mystiques, Inquisition, épidémies, guerres, etc.). Matérialisation des labyrinthes à la Piranese et du fameux aphorisme de Mallarmé (« Le monde est fait pour aboutir à un livre »), « La Bibliothèque de Babel » utilise la métatextualité pour infléchir le genre fantastique dans le sens d'une confusion entre les référents réels et fictifs.

La seconde modalité d'hybridation générique privilégiée par Borges est le recours à cette pratique hypertextuelle que constitue le pastiche. Dans sa définition même, le pastiche, comme le dit bien Proust, se veut de « la critique en action » (cité dans Genette, p. 15). Borges, quant à lui, élève le degré d'abstraction en procédant au pastiche d'une certaine forme de critique déclassée. Cette dimension est souvent négligée dans l'analyse d'une des plus célèbres nouvelles de l'écrivain argentin, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », les commentateurs préférant avec raison s'attarder aux postulats métatextuels qui informent la nouvelle : mise en doute de la notion d'originalité, épuisement supposé des sujets narratifs, réversibilité du temps littéraire, primauté du contexte de réception d'une œuvre et poétique ouverte de la lecture. En prenant la forme d'un article consacré à la gloire d'un génie littéraire méconnu, et écrit par un de ses disciples,

---

5 Gérard Genette, pour sa part, parle d'*effet de résumé* pour qualifier cet attribut de la prose borgésienne (*Palimpsestes*, p. 296).



le texte de Borges imite le type d'apologie mi-critique, mi-anecdotique qui avait cours dans les cénacles littéraires parisiens du début du siècle. Il serait fastidieux d'énumérer ici tous les motifs stylistiques et thématiques convoqués pour produire l'effet de saturation propre au pastiche. Néanmoins, le passage suivant — l'ouverture du texte — illustre fidèlement l'esprit de l'article (étalage de bigoterie, de flagornerie et d'attaques vicieuses) :

Impardonnables par conséquent sont les omissions et les additions perpétrées par madame Henri Bachelier dans un catalogue fallacieux qu'un certain journal — dont la tendance protestante n'est pas un secret — a irrespectueusement infligé à ses déplorables lecteurs — d'ailleurs en petit nombre et calvinistes, sinon francs-maçons et circoncis. Les amis authentiques de Ménard ont vu ce catalogue avec inquiétude et même avec une certaine tristesse. [...] La baronne de Bacourt (au cours des vendredis inoubliables de qui j'eus l'honneur de connaître le regretté poète) a bien voulu approuver les lignes qui suivent. La comtesse de Bagnoregio, un des esprits les plus fins de la principauté de Monaco (et maintenant de Pittsburgh, en Pennsylvanie, depuis son récent mariage avec le philanthrope international Simon Kautzch) si calomnié, hélas, par les victimes de ses manœuvres désintéressées, a sacrifié « à la véracité et à la mort » (ce sont ses propres termes) la réserve princièrre qui la caractérise, et, dans une lettre ouverte publiée par la revue *Luxe*, m'accorde également son approbation (Borges, p. 63-64).

L'extrait met en lumière certains rouages de l'institution littéraire, notamment l'esprit de chapelle des avant-gardes et les liens que ces dernières entretiennent avec l'aristocratie et la haute bourgeoisie. Le pastiche de la critique, et plus précisément de la critique parisienne du début du siècle, se donne également à lire dans le catalogue des œuvres de Ménard, qui occupe à lui seul près du cinquième de la nouvelle. Cette bibliographie fait état de trente-cinq années de recherches à la fois formalistes

et nihilistes — nihilistes en ce sens que la propagation de théories contradictoires et les travaux futiles ne répugnent pas à l'auteur du *Quichotte*.

Le pastiche de l'énonciation critique subvertit à la fois l'exégèse laudative et son objet d'analyse — ici, la littérature expérimentale du XX<sup>e</sup> siècle —, se moquant du même coup de la suppression de la distance objectivante. Ce procédé sera généralisé dans *les Chroniques de Bustos Domecq*, à la différence cette fois que c'est l'institution littéraire argentine qui fait les frais de la prose acérée de Borges et Bioy Casares. L'activité critique de Bustos Domecq révèle en effet un grand amateur de clichés, de querelles avec ses confrères, toujours prêt à la dithyrambe, dont la faculté de juger occupe peu d'espace en regard de son désir de plaire aux éditeurs et écrivains. De sorte que son « Hommage à César Paladion » — dont l'entreprise se veut une monstrueuse amplification du génie de Pierre Ménard — ou à tout autre écrivain novateur comme Loomis ou Bonaventura invalide en quelque sorte la valeur esthétique des œuvres qu'il prétend servir.

Si les *Chroniques* exposent des concepts philosophiques sérieux (comme l'idéalisme) ou des tendances réelles en art (comme l'esthétique objectale du nouveau roman, le fonctionnalisme en architecture ou le *happening* en art), leur régime ludique les entraîne du côté de la fiction narrative. Toutefois une certaine ambiguïté persiste, le paratexte des *Chroniques* ne contenant aucune indication générique. Mais structurellement, rien ne distingue les *Chroniques* de certaines *Fictions* comme « Pierre Ménard ». De façon significative, l'ouvrage suivant de Borges et Bioy Casares

portera le titre de *Nouveaux contes de Bustos Domecq*, reconnaissant rétroactivement la dimension narrative du texte précédent. Il faut donc faire intervenir le critère d'intentionnalité auctoriale pour pouvoir affirmer que la seconde modalité de l'hybridation générique, l'hyper-textualité, demeure avant tout au service de la fiction.

Les recensions « sérieuses » d'œuvres fictives — qui comptent parmi les textes les plus novateurs de Borges — présentent plus de difficultés à la poétique des genres. Le prototype, « l'Approche d'Almotasim », parut d'abord en 1936 sous la forme d'une « note » ajoutée aux essais formant l'*Histoire de l'éternité*, avant d'être rapatrié dans *Fictions* (1944). Dans sa forme première, ce texte se présente comme un compte rendu traditionnel<sup>5</sup> : Borges rappelle l'accueil que réserva la critique au roman de l'avocat indien Mir Bahadur Ali intitulé *The Approach to Al-Mu'tasim*, fait une présentation philologique du texte, résume l'histoire, souligne les différences entre les deux versions publiées, et conclut en dressant la liste des analogies entre ce roman et d'autres textes relevées par la critique, non sans proposer lui-même les noms de quelques précurseurs. La structure d'ensemble demeure non narrative et ne se pose en aucune mesure comme imitation stylistique d'un modèle particulier (comme c'est le cas dans le pastiche de genre).

Si le style du compte rendu jette quelque doute sur son caractère métatextuel — le sommaire proposé est un véritable récit, avec sa part d'effets de réel qui ne dif-

fère guère de la manière narrative propre à Borges —, c'est surtout à un second degré qu'apparaît la fonction narrative et que se réalise l'hybridation générique. Quand le lecteur prend conscience de la nature apocryphe du roman commenté, toute la structure du texte s'en trouve ébranlée, car le geste métatextuel — et au-delà toute une tradition du jugement héritée de Kant — s'accommode mal de la forgerie. Sur un plan plus proprement narratif, l'on peut également affirmer que « l'Approche d'Almotasim » constitue un récit : un récit dont le personnage principal est un roman intitulé *The Approach to Al-Mu'tasim*. L'essentiel de la nouvelle de Borges consiste en effet en la dramatisation de la genèse et de la réception d'une œuvre, plus spécifiquement en l'accréditation d'une fiction suivie de sa dispersion en une multitude d'autres textes.

La plus grande part du commentaire de Borges — outre le résumé diégétique du roman — s'attache à l'accueil qui fut réservé à l'œuvre de Bahadur. Le fait que les critiques cités soient réels (mais non pas leurs propos) contribue à accréditer l'existence du texte. La fonction ultime de ces énoncés critiques, à laquelle contribue Borges lui-même, est de trouver des analogies entre le roman de Bahadur et d'autres textes. Guedalla parle d'une combinaison de poésie allégorique de l'Islam et de roman policier ; Roberts cite les noms de Wilkie Collins et d'un Persan du XX<sup>e</sup> siècle, Ferid Ed din Attar ; T.S. Eliot fait un rapprochement avec *The Faërie Queene* d'Edmund Spenser ; un « inquisiteur » non identifié établit un lien avec *On the City*

5 La tromperie fut à ce point couronnée de succès que Bioy Casares commanda en vain le roman étudié par Borges auprès d'une librairie londonienne.

Wall de Kipling ; Borges évoque une possible parenté avec Chesterton, signale un lointain précurseur, le cabaliste de Jérusalem Isaac Curia, discute de l'analogie suggérée entre *The Approach* et le *Colloque des oiseaux* de Ferid Ed din Attar et conclut sur une citation de Plotin : « N'importe quoi est tout. Le soleil est toutes les étoiles, et chaque étoile est toutes les étoiles et le soleil » (*ibid.*, p. 62). Le commentaire fonde ainsi un parallélisme entre le sujet du roman de Bahadur (un étudiant dont la personnalité individuelle se dissout dans l'univers) et une vision intertextuelle de la littérature, ce postulat borgésien d'un grand Texte intemporel qui rassemble à lui une multitude de textes dont la prétention d'originalité est vaine.

L'hybridation générique trouve une même signification dans un autre faux compte rendu, « Examen de l'œuvre d'Herbert Quain ». À la mort de Quain, dont l'existence est accréditée par les journaux *The Times* et *The Spectator*, Borges fait l'éloge, mi-apologétique, mi-critique, de l'écrivain britannique. Les quatre titres publiés par Quain témoignent d'une recherche intéressante. Dans le roman policier *The God of the Labyrinth*, on apprend à la toute fin du récit que la solution proposée par le détective est erronée ; le lecteur relit certains chapitres et découvre la véritable solution. *April March* est un roman à la fois régressif et ramifié : le lecteur, allant d'analepse en analepse, est invité à choisir parmi les avenues narratives suggérées celles qui lui siéent le mieux. La comédie intitulée *The Secret Mirror* est une pièce dont les événements du premier acte ne sont que le fantasme d'un écrivain raté qui entre en scène au second acte. La dernière œuvre de Quain, *Statements*, pro-

pose huit arguments de récit volontairement gâchés par l'auteur à un certain point afin que le lecteur, en les améliorant, devienne écrivain.

Toutes ces œuvres à caractère expérimental s'inscrivent dans un courant évolutionniste très contemporain, et si elles nous donnent aujourd'hui une impression de déjà vu, elles s'avèrent en réalité, considérant leur date de rédaction (1941), une formidable anticipation de ce qu'allait être la littérature d'avant-garde de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, *April March* trouve écho dans le roman combinatoire de Julio Cortazar intitulé *Marelle* ; *The Secret Mirror* fit des adeptes parmi les postmodernistes américains des années soixante, et plus particulièrement Robert Coover, et on devrait pouvoir facilement repérer des traces de *The God of the Labyrinth* et de *Statements* dans la production des nouveaux romanciers français et de l'Oulipo.

Outre cette anticipation de l'histoire littéraire, une autre intention métatextuelle préside à l'élaboration de la nouvelle de Borges : tout comme dans « L'Approche d'Almotasim », les commentaires critiques sont mis à contribution pour départir les œuvres de Quain de leur fonction d'originalité. Le *Spectator* compare *The God of the Labyrinth* aux livres d'Agatha Christie et de Gertrude Stein ; la critique décèle les influences de Freud et de Julien Green dans *The Secret Mirror* ; quant au roman *April March*, il donne lieu à une floraison de comparaisons : les doctrines de Dunne, le monde inverse de Bradley, le *Politique* de Platon, Théopompe et sa *Philippique*, le chant X de *l'Enfer* de Dante.

Le commentateur nie donc l'originalité du texte à l'étude en le disséminant dans des œuvres antérieures, dissémination

d'autant plus percutante que les œuvres de Quain se veulent novatrices. En dépar-tissant la littérature de sa fonction d'origi-nalité, des textes comme « l'Approche d'Almotasim » ou « Examen de l'œuvre d'Herbert Quain » réalisent la poétique de la répétition d'un Ménard, cette fois sous la forme du discours métatextuel. Mais plus encore, ils réduisent la portée du commen-taire à la recherche des reflets d'une œu-vre dans la littérature universelle, antici-pant par là l'intérêt pour les études intertextuelles que manifestera la critique près de quarante ans plus tard.

Un texte comme « Examen de l'œuvre d'Herbert Quain » ébranle notre vision tra-ditionnelle de la prose narrative. Mais con-tribue-t-il au renouveau de la critique ? Peut-être, dans une certaine mesure, en postulant l'égalité des points de vue et en induisant une vision commentative de la réalité, où représenter équivaut à parler d'un référent qui a sûrement été énoncé quelque part.

Les aspects ludique, prémonitoire et intertextuel de la métafiction — que nous aurions pu aussi bien relever dans les tex-tes de Calvino ou de Nabokov — ne sem-blent pas aussi prégnants dans la littérature québécoise. Comme André Belleau l'a bien montré, la forte présence du *Romancier fictif* dans le roman québécois traduit un rapport ambigu avec le langage et la cul-ture. La métafiction québécoise se carac-tériserait avant tout par son autoréflexivité, « le constant retour à un producteur du texte saisi dans les conditions qui entou-rent ou déterminent sa parole » (Belleau, p. 136). Cela ne signifie pas pour autant qu'elle soit dépourvue de ludicité ou d'ex-trapolation. Jacques Godbout jette un re-gard ironique sur l'institution littéraire qué-

bécoise dans *D'Amour, P.Q.* Hubert Aquin, avec *Neige noire*, propose une réflexion soutenue sur les discours cinématographi-que et littéraire, tandis que ses autres ro-mans sont informés par une dynamique intertextuelle ou affirment métatextuel-lement l'impossibilité de l'originalité litté-raire. Mais là encore, l'acte d'écrire et, au-delà, la culture sont toujours mis en opposition à quelque chose : la violence sexuelle ou révolutionnaire chez Aquin, l'état de nature chez Godbout. On pour-rait faire le même constat à propos de *la Bagarre* de Gérard Bessette, où Jules Le-bœuf a le sentiment de trahir le peuple et les travailleurs en écrivant une œuvre. Un roman des années quatre-vingts comme *Maryse* accuse lui aussi une métatextualité autocentrée. Même si les pratiques criti-ques thématiques dans l'œuvre de Francine Noël ont des objets universels comme le canon littéraire patriarcal ou les discours dominants des années soixante (le struc-turalisme, le marxisme, la psychanalyse la-canienne) et empruntent des formes no-vatrices comme le pastiche, elles n'en demeurent pas moins indissociablement liées à la situation d'énonciation de la pro-tagoniste. Tout le travail intertextuel et métatextuel qui s'y déploie est au service d'une double quête identitaire, celle d'une femme et celle de la littérature québécoise, qui s'affranchissent des normes masculines et du code littéraire français.

Il y aurait sans doute lieu d'élargir le champ d'investigation avant de risquer des interprétations trop rapides sur le sens de la métafiction québécoise. Mais il m'apparaît que même l'écriture migrante, qui cher-che pourtant à poser de nouveaux enjeux fictifs, conforte cette corrélation entre métatextualité et problématique identi-

taire. Dans *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, le narrateur situe son entreprise littéraire par rapport à la « négriture », tandis que dans *la Québécoise*, les protagonistes mis en scène par Régine Robin concentrent leur regard métatextuel sur la littérature juive. Il est donc tentant de voir dans la spécificité de la métafiction québécoise un des lieux privilégiés de l'énonciation critique, un « palliatif » à la difficile constitution d'un sujet québécois dans le champ discursif de la théorie. Comme l'a bien noté Nicole Fortin, la critique québécoise paraît « soumise à des enjeux contradictoires où condition identitaire et condition paradigmatique s'affrontent, complexifiant dès lors les règles de fondation d'une pratique bercée entre ses impératifs nationaux et critiques » (Fortin, p. 13). L'un des effets de cette ambiguïté serait d'entraîner la pratique critique « plus près de l'*inscription subjective* que de la *distanciation objectivante* » (*ibid.*, p. 14), plus près de l'écriture que du savoir théorique. Toujours selon Fortin, la prépondérance de l'essai dans le champ des études littéraires québécoises témoignerait en ce sens. À cela, j'ajouterai donc l'essor de la métafiction, qui a l'avantage de combiner le dispositif énonciatif de l'essai et les acquis d'un genre qui, au Québec, n'a plus à revendiquer son autonomie et sa spécificité : le roman.

L'ambiguïté identitaire déterminerait également les lieux d'interprétation de la critique québécoise. S'il est vrai, pour re-

prendre les termes de la problématique du présent dossier, que la critique postmoderne s'éloigne des critères habituels de découpage du corpus (générique, national), le discours critique québécois demeure partagé entre l'ancien et le nouveau.

La transnationalité et le cosmopolitisme associés à une certaine pensée postmoderne sont difficilement réconciliables avec la persistance des enjeux identitaires. Tout se passe comme si tout en assimilant les thèses d'un Scarpetta ou d'un Lyotard (l'incontournable *Condition postmoderne* n'est-elle pas une commande du Conseil des universités du Québec ?), la théorie québécoise poursuivait parallèlement une formalisation qui repose sur un maintien de l'État-Nation, du Sujet-Nation et de l'Histoire, notions pourtant mises au ban par la critique contemporaine. Cette « appartenance fantasmée au postmodernisme », ainsi que je l'ai qualifiée ailleurs (Lamontagne, 1995, p. 35-43), trouve un écho symétrique dans la scotomisation de la problématique postcoloniale. Il est en effet curieux que la critique québécoise ne se sente pas interpellée par les travaux d'une Hélène Tifflin ou d'un Homi Bhabha<sup>6</sup>, puisqu'elle partage un même passé colonial avec les pays du Commonwealth. Le recours à la déconstruction, volontiers pratiquée par la critique féministe québécoise, s'imposerait pourtant dans le champ de l'idéologie politique.

Au risque d'en froisser quelques-uns, je dirai que la critique québécoise s'avère

---

6 Helen Tifflin (en collaboration avec Bill Ashcroft et Gareth Griffiths), *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Londres, Routledge, 1989 ; Homi Bhabha, *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990. À ma connaissance, seules Sherry Simon, Janet Paterson et Marie Vautier, du côté des québécois, situent leurs travaux dans cette perspective.

plus moderne que postmoderne, encore occupée qu'elle est à la constitution de son objet<sup>7</sup>. L'un des symptômes les plus visibles serait l'importance accordée au corpus : « Certes, si l'on regarde autour de soi, l'obsession du corpus est présente, plus que jamais, se révélant à travers des projets sur l'histoire littéraire, l'édition littéraire, le dictionnaire des œuvres, les best-sellers, la paralittérature, les éditions critiques » (Hébert, p. 381). Cette obsession du corpus expliquerait, selon Pierre Hébert, la faiblesse de la réflexion théorique au Québec.

Non pas que la pensée québécoise ne soit pas théoriquement informée ; au contraire, on pourrait la juger surinformée par le discours européen, en ce sens que l'emprunt de concepts analytiques satisfait plus un besoin de légitimité qu'un réel désir de distanciation critique. En allant un peu vite, l'on pourrait affirmer que la notion de « conflit des codes » articulée par André Bellemo constitue l'un des rares exemples d'un modèle théorique québécois, même si elle se nourrit de Bakhtine. À cet égard, Pierre Popovic déplore avec raison l'application sans nuances de certains concepts théoriques à la littérature québécoise (Popovic, 1995).

Parmi d'autres symptômes du caractère inachevé de cette phase moderne de la critique québécoise, on peut signaler le respect des frontières génériques : une enquête approfondie révélerait sans doute

que, même si on se réclame de la fusion des genres, le choix des objets d'étude obéit le plus souvent à une logique taxinomique. Mais encore plus symptomatique m'apparaît la recrudescence du débat autour de la fonction critique. Certes, une des mutations de la pratique métatextuelle consiste en cette spécularité par laquelle la critique se choisit comme objet d'investigation. La production des revues accuse fortement ce phénomène, qu'on peut résumer par la question que pose Brian Fitch : « Quelle sorte de texte produit-on en parlant de la littérature et quel rapport le texte en question entretient-il avec le(s) texte(s) littéraire(s) dont il parle ? » (Fitch, p. 137). Mais dans le contexte québécois, cette problématique est souvent retraduite en des termes spécifiques qui ont peu à voir avec la poétique du métatexte.

L'actualité fourmille d'incidents qui révèlent une insatisfaction, une incertitude et un malaise profonds quant au rôle des agents de la critique. D'emblée, on songe au silence gêné qui a accueilli *Un objet de beauté*, — le dernier roman de Michel Tremblay — et à la réflexion qui s'en est suivie. On pourrait également évoquer le sort fait au livre de Robert Yergeau (*À tout prix, les prix littéraires au Québec*, 1994), qui osait décrire les rouages des instances de consécration. La polémique s'est cristallisée avec la parution d'un dossier de *Moebius* consacré à la critique et qui a pour principale cible la « junte journalistique »,

---

7 Les travaux d'un comparatiste comme Wladimir Kryszinski desserrent l'étreinte de certain paradigme séculaire, par exemple en mettant en évidence la poétique commune à Hubert Aquin et Miguel Angel Asturias. Mais la sous-représentation des programmes de littérature comparée au Québec, voire leur absence dans certaines universités, demeure étonnante en regard de leur popularité au Canada anglais.

« les vicaires du préjugé » qui sévissent dans les médias. Au-delà du bien-fondé des griefs, il est intéressant de noter une des raisons invoquées pour expliquer la situation qu'on connaît : « Depuis que l'école n'est plus garante de la qualité ou de l'intérêt des livres, ce sont les médias de communication qui donnent le ton ou l'heure de ce qui mérite d'être lu » (Giroux, p. 6). À vrai dire, rien n'est moins sûr que cette disparition du pouvoir instituant de l'Université et des réseaux d'enseignement. Le constat de Giroux ainsi que toute l'émotivité qui caractérise le débat donnent à penser que si la critique québécoise a plus ou moins complété sa phase d'autonomisation, sa consolidation reste à faire. L'intérêt pour l'analyse institutionnelle, qui ne se dément pas au Québec depuis plus de deux décennies, parle par elle-même.

Les incertitudes de la critique québécoise apparaissent également dans le débat qui oppose nationalistes et internationalistes. Ainsi, dans un numéro de *Spirale* (septembre-octobre 1996) qui fait le point sur la pensée qui s'écrit au Québec depuis vingt ans, Laurent-Michel Vacher et Régine Robin se rejoignent en justifiant l'indigence du texte critique par le règne sans partage du nationalisme. D'autres, comme Pierre Nepveu, souligneront le danger de verser dans un libéralisme abstrait qui évacue tout sujet collectif. Ces positionnements montrent à l'évidence que la question du lieu d'interprétation ou de l'inscription du sujet critique demeure en suspens.

Ces considérations ne diminuent en rien l'apport de la critique québécoise à la réflexion métacritique que l'on observe autant en Europe qu'ici : l'ouvrage de Pierre Mertens, *l'Agent double* (1989) a

inspiré une livraison récente d'*Études françaises* (printemps 1997) ; un numéro de *Liberté* (mai 1995) renvoie dos à dos « Littérature et théorie » ; *Horizons philosophiques* nous invite à réfléchir aux changements qu'entraînera pour la critique le développement des schémas connexionnistes comme l'Internet ; sans bien sûr oublier la visée qui préside au présent dossier. L'on pourrait longuement s'interroger sur cet intérêt de la critique pour elle-même, qui n'est pas sans rappeler le moment où l'institution littéraire s'est employée à démonter ses propres mécanismes. Peut-être la spéculativité de la critique devient-elle la marque de son autonomie?

Émancipée de toute fonction ancillaire au profit de la connaissance d'une réalité quelconque, [la théorie littéraire] n'a plus d'autre référence ni d'autre préoccupation que sa propre finalité, elle ne s'adresse plus qu'à elle-même et ne s'applique efficacement qu'à compléter le procès de son autonomisation (Beaudoin, p. 58).

Mais comment cette autonomie se traduit-elle sur le plan formel ? Les travaux de Michel Charles ou de George Steiner fournissent des aperçus éclairants sur la relation métatextuelle, et Brian Fitch ouvre des pistes pour une sémiotique du commentaire qui analyserait, par exemple, le mode citationnel. Cependant, des zones d'ombre persistent. Si l'on considère que le structuralisme, par son immanence, partageait la conception autarcique de l'art véhiculée par le modernisme, peut-on établir pareille équation entre postmodernisme et poststructuralisme ? Qu'advient-il alors de l'autonomie proclamée du discours critique ?

Encore une fois, je ne m'intéresse pas ici au renouveau méthodologique de la critique contemporaine — à ce compte, le

poststructuralisme échapperait à l'immanence, comme le montrent, par exemple, les études intertextuelles ou institutionnelles —, mais à sa dimension énonciative. L'hybridation de la culture savante et de la culture de masse, soulignée par Scarpetta, me semble beaucoup plus se réaliser au niveau des objets d'étude que du langage critique. Le retour au « lisible » se propage-t-il de la fiction à la critique ? Si les symboles mathématiques qui ornaient la sémiotique greimassienne ou les premiers écrits de Umberto Eco paraissent révolus, que penser des emprunts de la critique au langage de l'épistémologie des sciences de Thomas Kuhn ? Les échanges entre différents champs d'études ne sont peut-être pas tant le signe d'une ouverture que d'une spécialisation continue de la critique. Seule l'approche déconstructionniste opère sans ambages une fusion entre objet, méthode et énonciation, débusquant les présupposés du texte tout en proposant une sémosis infinie qui correspond à l'indétermination et l'incomplétude sémantiques de la fiction postmoderne.

Doit-on alors conclure dans le sens d'une permanence de la critique ? Sur le plan strictement formel, il faut sans doute voir des déplacements et intonations différentes là où on souhaiterait pouvoir par-

ler de rupture radicale. L'épistémè postmoderne voudrait miner les certitudes métatextuelles, la cohérence analytique et classificatoire, mais la parole critique, comme j'ai cherché à le montrer, témoigne plutôt d'une régularité énonciative. Il y a bien sûr cette posture rhétorique qui consiste à se tenir à distance du terme « postmoderne » — comme le suggérait Scarpetta. Mais je serais enclin à voir dans ce curieux renversement — par lequel c'est maintenant le commentateur qui refuse les étiquettes, et non plus un écrivain comme Flaubert ou un peintre impressionniste — l'ultime consécration de l'autonomie et de la singularité du discours critique.

Une analyse plus fine que la mienne déboucherait sans doute sur une conclusion plus nuancée, mais je me risquerai à affirmer que, dans une large mesure, la critique postmoderne n'a de postmoderne que ses réorientations axiologiques et sa réflexion sur son pouvoir instituant. Nous avons remplacé des valeurs, des objets et des méthodes par d'autres, tandis que d'aucuns souhaitent que le relativisme des points de vue triomphe de la volonté de juger. Mais nous maintenons toujours un système séculaire de règles et de prescriptions qui ordonne le genre le plus stable : le discours critique.



---

Références

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 [1975].
- BEAUDOIN, Réjean, « Pratiques signifiantes de l'insignifiance », *Liberté*, 220 (août 1995), p. 57-68.
- BELLEAU, André, *le Romancier fictif*, Sillery, Les Presses de l'Université du Québec, 1980.
- BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, Gallimard (Folio), 1980 [1942].
- BORGES, Jorge Luis et Adolfo BIOY CASARES, *Chroniques de Bustos Domecq*, Paris, Denoël, 1970 [1967].
- CHARLES, Michel, *l'Arbre et la source*, Paris, Seuil, 1985.
- CLÉMENT, Anne-Marie, Robert DION et Frances FORTIER, « l'Architecte du lisible. Lecture de l'Écologie du réel de Pierre Nepveu », *Tangence*, 51 (mai 1996), p. 123-143.
- COMPAGNON, Antoine, « Suis-je romancier ? », dans *Études françaises*, 33, 1 (printemps 1997), p. 61-65.
- DUPRÉ, Louise, « Quelques notes sur la critique-femme », dans *Tangence*, 47 (mars 1995), p. 144-156.
- FITCH, Brian, « le Métatexte du commentaire critique : son fonctionnement, son statut, sa réception », dans *Texte*, 15 / 16 (1994), p. 137-171.
- FORTIN, Nicole, « la Condition paradigmatique de la critique : le cas québécois », *Tangence*, 51 (mai 1996), p. 8-27.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- GIROUX, Robert, « Présentation », dans *Moebius*, 72 (printemps 1997), p. 5-11.
- HASSAN, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, New York, Oxford University Press, 1971.
- — —, *Paracriticisms. Seven Speculations of the Times*, Urbana, University of Illinois Press, 1975.
- HÉBERT, Pierre, « la Narratologie au Québec », dans Annette Hayward et Agnès Whitfield (dir.), *Critique et littérature québécoise*, Montréal, Tryptique, 1992, p. 371-383.
- LAMONTAGNE, André, « les Territoires postmodernes », dans *Études littéraires*, 27, 1 (1994), p. 5-9.
- — —, « Être ou ne pas être postmoderne au Québec », dans *Liberté*, 220 (août 1995), p. 35-43.
- PATERSON, Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.
- POPOVIC, Pierre, « le Festivaesque. La ville dans le roman de Réjean Ducharme », dans *Tangence*, 48 (octobre 1995), p. 116-127.
- SCARPETTA, Guy, *l'Impureté*, Paris, Grasset, 1985.
- SOROS, Erin, « Sentence », dans *Tessera*, 19 (hiver 1995), p. 13-29.
- STEINER, George, *Réelles présences : les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1991.